



دورية علمية محكمة

# دراسات عربية وإسلامية

دراسات عربية وإسلامية العدد العاشر ( ١٠ ) يناير ٢٠١٤ م

## التنافس ودوره في العملية التعليمية

"رؤية أدبية"

أ / بشير شيلابي رشيد

جامعة سرت - كلية التربية الجفرة



## الوجود التاريخي للمفهوم:

ثمة ملاحظة يحسن التوقف عندها، وهي أن التقنية الفنية للتناص لا يمكن اعتبارها شيئاً واحداً عبر التاريخ، ونحن حين نتحدث عن هذه التقنية من هذه الزاوية نقصد إلى توظيف هذه التقنية دون الوقوع في فخ التعميم، أو الخلط في هذا المفهوم، فمفهوم التناص بالمعنى العام والمجرد، لا يصح اعتباره مفهوماً مستحدثاً، أو مولداً، أو اعتباره أحد الكشوفات الأدبية الحديثة، أو القديمة التي عرفها الإنسان المعاصر، يقول لوران جيني: "خارج التناص يغدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك"<sup>(١)</sup>.

والتناص بمعناه العام كما يقول سعيد يقطين: إنما "يتعلق بالصلات التي تربط نصاً بآخر، وبالعلاقات والتفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمناً، عن قصد أو غير قصد، وأي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما، وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له. لهذا السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية على النص، أو إلى أن تجسده رهين بأي تحقق نصي. وهذا المقصود الذي يذهب إليه جيني وهو يربط التناص بالتواصل بوجه عام"<sup>(٢)</sup>.

إذاً فالخطاب من حيث كونه خطاباً يؤدي وظيفة بيانية، ورمزية، ومعرفية في إطار ثقافي، أو تاريخي، أو اجتماعي ما، لا يمكن تصوّره دون فرضية التناص، وذلك لأنه لا خطاب دون ذاكرة خطابية، تستلهم ماضياً من الحروف، والكلمات، والتراكيب، والصور، وطبقات التعابير التي لا بدّ وأنها قد مارست هذا الدور من قبل، وبهذا المعنى فإنه ليس ثمة كلام بكر لم يتم وطأه من جهة ما، وليس هذا الوطاء إلا بعض ماضيه الذي نجتّره بصورة مطابقة أو مقارنة.

وليس ثمة من شذوذ لهذه الممارسة، إلا إذا افترضنا أنها ممارسة تؤسس نفسها في فراغ (البيان) ، حيث تفقد أي مقارنة بيانية حدودها ومساراتها، لتدور في سديم أبدي لا غاية له ،لذا فإن هذا المفهوم العام والمجرد للتناص، لا يمكن أن يكون هو المستهدف في دراستنا هذه ،كما لا يمكن أن يكون مستهدفاً لأي دراسة أخرى أصلاً، نظراً لعموميته المفرطة التي لا يمكن بناء أي نسيج منهجي عليها إلا بشكل عديم .

وهكذا فقد تخلصنا من وطأة هذا المفهوم التعميمي للتناص ، فدعونا نتأمل مفهوم التناص باعتباره أداة وظيفية يمكن الاستفادة منها في دراسة النصوص الأدبية وهي على هذا الصعيد يمكن أن تتخذ مسارين اثنين بشكل نوعي تطوري :

### المسار الأول :

يتشكل هذا المسار ، عندما يعتمد (التناص ) باعتباره أداة تحليلية هنا ، على حضور صاحب النص أو قصديته الواعية في قول هذا الشيء أو ذاك في كل الأطر الزمنية ، والحدثية للقصيدة سواء اعتمد عليه شاهداً ، أم راوياً ، أم معلقاً ، أم محرّضاً ، بحيث لا يسمح له بالغياب مطلقاً ، انطلاقاً من فرضية تدعي بأن النص مجرد صدى لوقائع ، أو أحداث ، أو مشاهد موجودة مسبقاً ، أو مفاهيم ، أو أفكار ، ... مدركة أو مسيطر عليها سلفاً من قبل هذا التناص ، ولم يكن النص إلا أحد تجلياتها المندمجة في إطار اللغة وحسب.

ولهذا فإن جميع ما تحاول هذه الأداة إدراكه من مفاهيم ودلالات، إنما ينتم عن طريق صاحب النص نفسه، وذلك دون أية محاولة من جانب الناقد أن يتعرف إلى تلك الكيانات المضمرة ،خارج خريطة وعي الشاعر، بكل أبعادها وتداعياتها الخارجة عن السيطرة، والتي طفحت على جلد النصوص، على هيئة

شفرات ورموز، في صورة لا تشي بالضرورة عن صدقها، وأمانتها في إبراز كل عوالمها المعقدة، والمتشابكة التي تقبع في أحاديدها البعيدة المترامية الأطراف .

ولهذا فقد انحصرت مهمة الناقد في هذا الإطار، في إبراز أهم معالم المحتوى الدلالي، التي تفيد في تحديد الخطوط العريضة، التي تشكل ديكوراً وامتداداً للشخصية، والبيئة، والحدث، في إطاره السطحي والمباشر، الذي لا يشف عن شيء خارج إمكاناته الظاهرة، وغير المفارقة للوصف والتفسير الشكلي البياني، القائم على الدلالات المتماسكة وغير المنفلتة التي يمكن القبض عليها بشكل حاسم ، ويمكننا أن نطلق على هذا النوع من التناص أنه تناص ( ميكانيكي )

### المسار الثاني:

ويتشكل هذا المسار، عندما يضحى (التناصُ) أداة تحليلية قادرة على الانفتاح على الكيانات المضمرة والمنفلتة والهاربة في أحاديث الوعي وخارجه حيث يعدُّ الكلام (الخام) لصاحب النصِّ مجرد منطقة أو شفرة حيوية تعين في النقصي والغوص إلى ما بعد (الكلام) وحدوده الظاهرة والمضمرة بل الواعية وغير الواعية .

وهذا المفهوم رغم أنه حصيلة لتطور تاريخي وتتويج لجهود سابقة، ولتطورات مستمرة في تاريخ الجنس الذي ينتمي إليه، ولم يكن من قبيل الوحي الذي يهبط من السماء فجأة، بيد أنه مثل ثورة حقيقية على الاتجاه التقليدي للنقد الأدبي الذي كان سائداً فيما قبله . وقد بدأت هذه الثورة مع ظهور الإنجازات العلمية المذهلة في بدايات القرن العشرين تقريباً.

فمع بداية القرن التاسع عشر ظهر اتجاه في النقد يدعو إلى التخلي عن دراسة التجربة الإنسانية في النصِّ من خلال الاكتفاء بالتقاط الأبعاد الواعية التي استقرت على سطحها باعتبارها مستوى من مستويات الوعي بالأفكار ( ما قبل

الكلام ) والتي تخضع للمراقبة و التنظيم والسيطرة على نحو منطقي بالضرورة، والتي يمكننا عند التقاطها والقبض عليها أن نتكشف أمامنا كامل الكيانات التوظيفية للمعاني والدلالات الاجتماعية والسياسية والأسطورية ، والرمزية المنتظمة في تراكيب الفقرات والإيقاعات ورنين موسيقا الكلمة أو الجملة .

وهذا ما رفضه هذا الاتجاه الحديث الذي لا يتعامل مع المستوى الأولي من الألفاظ والتراكيب إلا من فرضية اعتبارها قناعا يخفي دلالات ومعاني أكثر دقة وأكثر واقعية وأهمية وفائدة.

أي من فرضية اعتبارها (كوداً ) أو شفرة يمكن النفاذ من خلالها إلى ما تختزنه هذه الألفاظ أو التراكيب من مفاهيم، أو رؤى خاصة، أو ما تشير إليه من حقائق عن ماهية الحياة التي يعيشها صاحب النص أو انطباعاته الشخصية عن الموضوعات والأشياء، أو طبيعة المناخ السياسي والاجتماعي أو حيثيات الأسيفة و الأبعاد الرمزية، والأسطورية، أو نوع الشواغل السائدة في عصره. الخ .

إذاً فإن الشيء الهام في العملية النقدية وفق هذا التصور هو البحث عن المعنى الذي تمتزج فيه العوالم الخارجية للدلالات والألفاظ والتراكيب بالعوالم الداخلية التي لا يمكن أن تحد أو أن تكتمل، إلا بأن تختلط فيها معطيات عقلية (المفاهيم، الأحاسيس، التخيلات، الذكريات...) ومعطيات روحية (الحدس، الرؤية، البصيرة...) في إطار كل المضامين الوجودية والموضوعية ذات الصلة بالكون أو العالم .

وهكذا فإن المنهج النقدي الذي يهتم به هذا التيار هو التجربة العقلية والروحية الواعية وغير الواعية والتي تتفتح على كافة أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدوس والتداعيات الواعية وغير الواعية. أي التعرف إلى الذات، والعالم من خلال تشريح الجسد النصي و ليس من

خلال مجرد تحليل شكلي يقوم على المعرفة بطبيعة المفاهيم والدلالات الموظفة بشكل مبرز في فضاء النص بوصفها بدائل لعالم المبدع المعقد. عندما يمثل بحساسية الفنان وخياله الإنساني على نحو شبيه بحالة الإبداع المادي، الذي تقدم الأشكال بوصفها بدائل للأفكار الذهنية المجردة. وهو ما يمكن أن نسميه بـ (التنّاص الحيوي).

وهذا المفهوم الثوري للتّنّاص لا يمكن أن نعتبره إلا مفهوماً (غريباً) صميماً بامتياز، وقد اتخذ اتجاهاً تحليلياً توظيفياً في إطار الدراسات النقدية الأدبية، انطلاقاً من فكرة الخريطة الوراثية لتقافة الشاعر، وعلاقتها بالتاريخ الثقافي، والاجتماعي، والسياسي.. الذي صنع خيوطها تأثراً بمدارس التحليل التي سادت الوعي الغربي، وطغت على النظرة التسطحية ذات البعد الواحد.

فمفهوم التّنّاص في الوعي الغربي، إنما يعكس طبيعة التطور الذي بلغه الحس النقدي، نتيجة تأثره بالمكتشفات الجديدة في العلوم الطبيعية والإنسانية (علم البيولوجيا الوراثية) على وجه الخصوص، الذي استتبع خروج كثير من المدارس النفسية، والتاريخية، والاجتماعية، التي تأثرت بهذا المنهج.

ولذا فقد اخترنا أن نتعرض لمفهوم التّنّاص كما هو عند الغربيين أولاً، باعتبار أنه يسجل لهم سبق في إبراز هذا المفهوم، واتخاذ مصطلحاً نقدياً، وتوظيفه أداة تحليلية، وهذا أمر لا يمكننا إنكاره بمجرد مقارنات مغرقة في التجريد.

### التمهيد للدلالة المعاصرة للمفهوم :

يمكننا أن نورخ للمفهوم المعاصر للتّنّاص من خلال الدراسات الألسنية على يد دوسوسور، الذي لاحظ أننا الرصد المعجمي لعناصر اللغة وجود تنّاصات في الكلمة الواحدة مثل كلمتي ( حق : قح ) في العربية .

ثم جاءت المدرسة الشكلانية الروسية التي لاحظت قابلية الكلمة للقياس



والاستنباع باعتبارها واقعا ملموسا ، وهذا كان بمثابة المؤشر التأويلي الذي مهد الأرضية المنهجية التي قادت هذه المدرسة إلى قبول مبدأ التعايش مع نظرية (النص المفتوح) على النصوص ، ثم التحمس له فيما بعد .

ثم جاءت الوقفة "الباختينية" على رواية دوستوفسكي التي استقطبت نمطاً خاصاً من الحوار الداخلي في الرواية <sup>(٣)</sup> ، وهو حوار محايت لمركز التلامس الدلالي الأول الذي يجابه المتلقي في بداية تعاطيه مع أحداثها ، وهو حوار يحاول الروائي فيه أن يبتعد عن تقديم الدلالات الجاهزة للمتلقي، ليستحثه على الانخراط في فضائها الخاص بأدواته الخاصة لإعادة تشكيل المعنى ، والبحث عن التفاصيل والعلاقات التي تهمز إلى حسه الذهني ، ومخياله الجمالي للإندماج في فضاء النص ، باحثاً عن أخايدده ، أنسجته ، ومراكز التأثير ، والخلق فيه ، مستقطقاً فراغاته الجدلية الزاخرة بالمعاني ، والكائنات الدلالية الوليدة ، أي أن يجعل القارئ يمارس نوعاً من الهيمنة على النص انطلاقاً من موقعه التاريخي، ومفاهيمه ، وثقافته ، وبنيتة النفسية ، وتجربته الفنية ، والجمالية، أي أنه بعبارة أخرى يحاول أن يغريه ، ويغويه بتقويض استقلالية النص باللعب على المسرح .

إذن فلم يعد النص حكرأ على منتجه الأول كما كان يعرف تقليدياً ، كما لم يعد حكرأ على مرحلة إنتاجه الأولى ، ولا منحصرأ في مفاهيمه ، وآفاق كاتبه ، ولاحتي في آفاق قارئه المفترض .

إذن فقد أزيلت جميع الحدود ، والتصورات التي تشد النص إلى مؤلفه ، أو إلى قارئه المفترض ، بل أصبح أشبه بالفضاء المستباح للخلق ، والإبداع ، والتفاعل بين المتخيل والكون ، والإنسان ، والعالم .

من هنا يمكننا أن نقول بأن التناص عند باختين قد صار قيد التشكل منهجياً من خلال دراسته للرواية ، وإن كان تصويره الواضح عنه لم يبرز إلا عندما طرح



مؤلفه الخاص عن (فلسفة اللغة) .

وقد عنى باختين بالتنّاص : الوقوف على حقيقة التفاعل الحاصل في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص - أو لأجزاء - من نصوص سابقة عليها . ويلاحظ أنه في هذه المرحلة قد استطاع أن يقوم بعملية دمج ، وتمثل بين الدراسات اللغوية المقارنة ، ودراسه النقدية للرواية للخروج بهذا المفهوم المنطوي على النواتين معاً .<sup>(٤)</sup>

ورغم الطابع الخصوصي لهذه الدراسة التي قام بها باختين وهو ليس بصدد التّأصيل المنهجي لمفهوم التنّاص إلا أن ذلك كان بمثابة اكتشاف لموت (النصّ الفحل / المسيطر ) الذي يمارس، سلطاته الأبوية على القارئ المستكين في أحضان العبارات ، أي أنه التمهيد الحقيقي لتفصيل (النصّ المنفتح ) في فضاء الدراسات الأدبية بما يؤهل المهتمين لالتقاطه فوراً والانكباب على ترسيمه ، وتوسيعه ، وتحديد أطره المنهجية ، من أمثال (جوليا كرستيفا، وجاك دريدا ، و رولان بارت).

### تبلور الدلالة المعاصرة للمفهوم:

لقد تعددت الدراسات النقدية في العالم الغربي، التي جعلت نصب عينيها تكريس هذا المفهوم وبلورته، متسلحة بأدوات متطورة تسعى حثيثاً إلى منهجة التنّاص ، في صورته الحديثة، حيث تضمنت شتى مظاهر النشاط الفكري والفلسفي واللغوي والابستيمي رغبة في تجذير هذا المصطلح في الوعي النقدي الغربي وحقوقه المعرفية . حتى أثمرت هذه المحاولات الجادة في الوصول بهذا المفهوم باعتباره أداة نقدية تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية وفكرية وفلسفية ، في مختلف ضروب النصوص وعلى مختلف تجلياتها .

وإذا كان لباختين الفضل في تفصيل مفهوم التنّاص في فضاء الدراسات الأدبية

المعاصرة ، فإن لجوليا كريستيفا قصب السبق في ابتداء المصطلح وإعطائه شكله المنهجي في دراستها النقدية "ثورة اللغة الشعرية" معتمدة على المبدأ الحوارية عند "باختين" في كتابه عن "ديستوفسكي" (١٩٢٩) الذي يقول في مقدمته: "إن أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل الأكثر إهمالاً، هو حواريته Dialogism، أي ذلك البعد التناصّي فيه".<sup>(٥)</sup>

فكريستيفا هي من نبهت إلى ضرورة إعادة النظر في منهجيات التعامل مع النصوص الأدبية وضرورة تغذية النظرية النقدية بهذا المفهوم الذي يكفل تطوير الوعي إزاء اللغة و النصّ انطلاقاً من أن النصّ هو اللغة الحية القابلة لكافة أنواع التحليل ، والتّمثّل ، والتشكيل ، والتحول في الإطار المفاهيمي ، الدلالي ، وهذا ما يستدعي توظيف كل الأدوات البحثية في المناهج وأصول القراءة والتحليل لكي يأخذ النصّ وضعه الحيوي في السياق كمادة لصناعة الوعي، ومادة للقراءة وليكون متنه حاملاً لعلامات وشيفرات وراثية حاملة لجينات متنوعة ، ومتشابهة ، ومتقاطعة في الزمان ، والمكان ، عبر اختلاف السياقات التاريخية ، والثقافية ، والاجتماعية ويعني هذا أن ما يهم هذه النظرية ليس ما يقوله النصّ ولا من كتبه ، ولا دلالاته الظاهرة ، أو مضامينه ، المستتقية على سطح العبارات ، إنما النفاذ لإدراك بيئته ، وفضائه ، ومحاولة إعادة اكتشاف عوالمه الحية ، و الفاعلة ، أو المهزومة ، أو المقموعة ، أو المنكفئة على نفسها في الظل . أي اكتشاف كل ما يُمور في أحشاء المشهد النصي من إشكالات ، وهواجس ، وصراعات ، وتصورات ، ومفاهيم ، وتقنيات مضمرة... الخ أي فك الأقمطة عن الجسد النصي وضبطه متلبساً بفضيحة العري التام / البوح بكامل مكنوناته .

ويمكننا اعتبار أن الخلفية المفاهيمية ، والفلسفية لفترة ما بعد الحداثة هي الأرضية التصورية التي أهلت (كريستيفا) و جيلها للقبض على لحظة هذا

المفهوم ، والاحتفاء به بالنظر إلى طبيعة الهواجس التي كانت تكتنف تيك المرحلة كهاجس التنوع ، والاختلاف ، ونسبية المعرفة ، والوعي المعرفي بالتداخل المعقد ما بين نسيج الأفراد ، والثقافات ، والمجتمعات ، والنظم الثقافية ، الرمزية، هذه الهواجس جميعها قد صبغت الوعي بمجمله بعدم الارتياح ( للأنماط ) ومحاولة هتك أستارها ، لاستحضار كافة أبعادها الممكنة ، وكان النصُّ هو أحد هذه الأنماط التي كان يجب فتح انتظامه ، واتساقه ، تهشيم نواته.

ولقد لاحظت كريستيفا أن " كل نص هو عبارة عن لوحة فيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى " <sup>(٦)</sup> أي أن كل نص لابد أن يكون "مبنياً على طبقات وتتكون طبيعته التركيبية من النصوص المترامنة له والسابقة عليه"، وأن " النصُّ هو ملتقى كلمات/نصوص" وأن " النصُّ جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان ( langue ) عن طريق ربطه بالكلام ( parole ) التواصلي مع مختلف أنواع الملفوظات السابقة والمعاصرة" <sup>(٧)</sup> إنه خطاب يخترق السائد الإيديولوجي ، والسياسي ، والاجتماعي ، والثقافي ويترصص به عن طريق مشاغبه ، واثارة الكثير من الجدل حول هويته الحقيقية في إطار مغامرة تجترح المداخل الممكنة لتدشين خطاب متعدد ، يعيد توزيع اللغة على مساحات جديدة لم تكن من قبل تمارس دورها في العلن <sup>(٨)</sup> .

فالتنصصية عند كريستيفا قدر كل نص، مهما كان جنسه تقول "إن تبادل النصوص، أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، وهو واحدة من سبل ذلك التفكك والانباء: كل نص تنصص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو أخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة" <sup>(٩)</sup> وقد نحت دراستها ثورة اللغة

الشعرية" منحى إجرائياً توظيفياً للتناص وذلك انطلاقاً من أن أحد مميزات النصّ الأساسية هو أن يحيلك إلى نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له عن طريق التفاعل الذي يقوم به مع جملة من النصوص وفق شبكة من العلاقات التناصية.

ومن هذا المهاد فقد عرفته بأنه " التفاعل النصي في نص بعينه " (١٠) أو أنه كذلك "التقاطع داخل نص لتعبير قول، مأخوذ من نصوص أخرى" وأن "العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل" (١١)، وذلك بأن " يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه" (١٢) .

ويمكن اعتبار أن تعريف كريستيفا للتناص كاف لتشكيل الوعي بهذا المصطلح من الناحية المنهجية باعتباره يختزل المفهوم النظري ، والإجرائي التوظيفي في أن واحد . لأنه يركز بكثافة على حقيقة أن النصّ هو عصارة خالصة لجملة متنوعة من المواد التي امتزجت فيما بينها بحيث أضحت خليطاً واحداً لم يبق فيها من المادة المفردة إلا بصمتها التي لا تعرف إلا بإجراء تحليل مخبري .

وأظن أن هذه القراءة الدقيقة قد أعطت للمصطلح نوعاً من جواز المرور باتجاه الانفتاح على وقائع المشهد النقدي بحيث التف حوله فيما بعد عدد من النقاد الغربيين أمثال رولان بارت ، وفيليب سولرس ، وهارولد بلوم وآخرين ، وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، بيد أن كل هذه الدراسات لم توجه نقداً لجوهر ما ذهبت إليه كريستيفا في رؤيتها للتناص ، وإن ذهب المأخذ إلى تطوير ، وتعميم ، المصطلح ، وتشكيله في فضاءات جديدة .

وقد تمثل هذا الاتجاه في عمل مفكرين ، ونقاد كثيرين كالناقد الفرنسي ( رولان بارت ) الذي له مقالة تعود إلى أوائل الستينيات عن (نظرية النص)، يقدم بارت تعريفاً عاماً للنص، يعكس المفهوم التقليدي للنصّ، يصير يشرحه، ثم يؤثر عليه تعريف (جوليا كريستيفا)، "مبرزا دورها في تغيير وجهة النظر حول النصّ

ونظريته<sup>(١٣)</sup> الذي تذهب فيه إلى إظهار توالدية النص.

وقد عاد (بارث) في أوائل السبعينيات إلى هذه الوجهة من النظر، فتوسع فيها، في مقالة بعنوان: (من النص إلى العمل)<sup>(١٤)</sup>، ولا عجب، فإن جهود بارث في علم العلامات، واهتماماته بعلمية الأدب رجحت عنده الأخذ بالاعتبار الكريستيفي، حيث يقول في أحد تعريفاته للتنّاص مايلي: "النص نسيج كلمات منسقة في تأليف معين، بحيث هو يفرض شكلاً يكون على قدر المستطاع ثابتاً، ووحيداً" ثم يشرح ذلك، فيقول: "إن (النص) من حيث إنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنه بصفته رسماً بالحروف، فهو إحياء بالكلام"، ويرى أن النصوص تتشابه كتشابه النسيج فيقول: "إن كلمة Texte (نص)، تعني النسيج، أما نظرية النص فهي: علم نسيج العنكبوت".<sup>(١٥)</sup>

المهم، أن (بارث) ينطلق في هذا التعريف من الدلالة الاشتقاقية لمصطلح (تكست)، أي النص، والتي تعني في اللاتينية (النسيج) تكستوس.

وأما مهمات النص، في نظره، فهي ضمانه للشيء المكتوب، وصيانته له، وذلك باكسابه صفة (الاستمرارية) استناداً إلى التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة، أو استناداً إلى شرعية الحرف الذي هو أثر يتعدّد الاعتراض عليه؛ الأمر الذي يربطه بعالم من (الأنظمة) كالقانون، والدين، والأدب، والعلوم عامة.

النص إذن سلاح في وجه الزمان، والنسيان، أو في وجه حذقات القول، والتواءاته حين يخلق، أو يتذكر، أو يستدرك، وفي مفهومه العام، أي المفهوم الذي يقول (بارث) عنه: إنه تقليدي، مؤسسي، وشائع، هو (نسيج) كلمات منسقة، وذلك هو تعريفه هنا، بيد أن لبارث اقتراحاً أخريتين في اتجاه يشير إلى تفضيله لآراء جوليا كريستيفا، ويمكننا تلخيص اتجاهه ذاك واختزاله في

النقاط الأساسية التالية:

١- في مقابل (العمل الأدبي) المتمثل في شيء محدد، فإن (النص) هو مجرد نشاط، وإن وضع (المؤلف) فيه هو مجرد وضع احتكاك؛ وهو لا يحيل إلى مبدأ بداية، أو نهاية، وإنما هو يحيل إلى غيبة الأب، وبالتالي يبدد مفهوم الانتماء.

٢- يمارس (النص) التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة فهو مثل اللغة (مبني)؛ ولكنه ليس مغلقاً، ولا متركزاً، بل هو لا نهائي، لا يشير إلى فكرة معصومة، بل إلى لعبة متنوعة؛ وهو لا يجيب على الحقيقة، بل هو يتبدد إزاءها.

٣- (النص) مفتوح، وإن القارئ المتلقي ينتجه في عملية مشاركة، وهذه المشاركة ليست هي الاستهلاك، وإنما هي اندماج القراءة، والتأليف في عملية دلالية واحدة، بحيث تكون ممارسة القراءة إسهاماً في التأليف، ناهيك بأن (النص) نوع من (اللذة)، بل إنه واقعة غزلية. (١٦)

وعلى هذه الشاكلة، يكون (النص) فعالية كتابية، ينضوي تحتها كل من المؤلف الباث، والقارئ المتلقي، بنتيجة التواصل، والمشاركة اللذين بينهما يكون (النص) جزءاً من - كلام موضع - في منظور كلامي معين.

وبذلك يصبح (النص) مجرد (إحياءات) و مجرد (بريق) خاطف من الومضات العابرة في فضاءات لا متناهية، وهناك يصير (النص) يقيم لنفسه نظاماً لا ينتمي إلى النظام اللغوي، ولكنه يظل على علاقة معه و هي علاقة الاتماس والتجاوز، والاقتران والتشابه.

وينظر بارث إلى النصّ على "أنه متشكل من (الماسلف) أي ما سلف قراءته وكتابته ومشاهدته، أي النصّ المجتمعي والثقافي" (١٧) وهذا المفهوم (الماسلف) عند بارث هو المسمى بالتناص، ولا شك أنه مفهوم شامل ومتسع



يستغرق وجود النصّ وذاته وكيونته، ويحفر في طبائته عن البنية المكونة لحركته الدائبة، وتفاعله المستمر مع النصوص والأنساق الثقافية الأخرى .

فقد كان كتابه هذا المشار إليه الذي يعدُّ أكبر علامات التشكل لهذا المفهوم في الثقافة الغربية ، وأكثره تأثيراً ، وامتداداً وخاصة ، باعتباره قد أخذ منحى تصعيدياً مذهلاً ، وصاعقاً ، عندما أعلن بارت عن موت المؤلف ، وانسحاقه ، وأن النصّ لم يعد أيقونة تتماهى مع المطلق ، ، إنما فعلاً ايروسياً ، وموضوعاً للذة ، وعملاً شبقياً بامتياز .

وهذا ذروة ما يمكن تخليقه لأفق المفهوم ، وأثره العنيف على السائد النقدي السابق عليه وهذا يمثل أول تجاوز حقيقي للعبة النصّ المؤسس وتعرية جسده أمام كافة أنواع اللذة الإبداعية اللانهائية .

إذاً فقد انقلبت اللعبة كلياً ، وتغيرت ملامحها بشكل درامي ، وسيكون النصّ مفتوحاً منذ الآن على اللانهائي مشرعاً على إثارة الاسئلة المتوالية ، ومواجهاً لسيولة الزمن باعتباره مكوناً لغوياً له القابلية على إضمار مستويات أكثر عمقا وفاعلية ، وتصعيداً ترتقي بفعله القراءة إلى مرتبة (اللذة) . تلك اللعبة السرية ، والتواطؤ الحميم فيما بين القارئ ، ونصه في لعبة هي أشبه بالإغواء والمارودة لدفع النصّ للتعري بطريقة يمكن معها ملامسة جسده ، وتحسس بعض خفاياه ، والتموج في مناخاته .

ولم يعد ثمة مؤلف (أب) هنا إلا ذلك (الأديم) المتراص ، والمختزن في أخاديد التجربة المثقلة بهذا الكم الهائل من الرموز ، والإشارات والاقتباسات من مظان ، ومصادر وثقافات ومشاهدات ، وتوهمات ، لا تحصى .

فالنصّ الواحد ليس نصاً منعزلاً ، ولا فريداً إنما هو صناعة مميزة من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن تعبر عن ثقافات متعددة ومتداخلة ومتشابكة .

وهذا ما يسميه بارت بالمعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة . ولهذا فهو يقول : " و التنّاصُ مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها . ولا يتمّ التنّاصُ وفق طريقة متدرجة معلومة ، ولا بمحاكاة إرادية ، وإنما وفق طريقة متشعبة و بصورة تمنح النصّ وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج " (١٨) لأن النصّ "منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء : لغات ثقافية سابقة أو معاصرة ، تتجاوز النصّ من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة" ويقول : "إن البحث عن ينابيع عمل ما أو عما أثر فيه ، هو استجابة لأسطورة النسب ، فالأقتباسات التي يتكون منها نص ما ، مجهولة ، عديمة السمة ، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل : إنها اقتباسات بلا قوسين " (١٩) ، يؤكد هذا المعنى مرة أخرى في مقالته - من العمل إلى النصّ - "أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء . وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة ... وكل نص - الذي هو تنّاص مع نص آخر - ينتمي إلى التنّاص ، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النصّ فالبحث عن مصادر النصّ أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق بنوة النصّ فالأقتباسات التي يتكون منها النصّ مجهولة المصدر ولكنها مقروءة ، فهي اقتباسات دون علامات تنصيب " (٢٠) .

ويقول : "إن النصّ هو جيولوجيا كتابات" (٢١) ، وهذا يعني أنه إلى جانب التنّاص الذي يستحضره المؤلف هناك تنّاص آخر يستحضره القارئ ومن هنا يزداد التشعب . و جيولوجيا كتابات جاءت بحسب دراساته عن القارئ منتجاً آخر للنص وعن الكاتب الذي فقد أبوة النصّ .

أما فعل الكتابة فهو مجرد لعبة (استقطاب ) للنصوص المحايثة . حيث لا نص عاقر ، أو مجهض أو منبثق من الفراغ .

إذاً فلا مكان للقول عن كتابة من درجة الصفر ، كما لا مكان لمؤلف خارج عن قدر الوعي السابق عليه ، كما لا سبيل لأن يعيد إنتاج نص أو نصوص سابقة

لنصه الجديد، ذلك لأن مؤلف النص السابق والمراد إعادة إنتاجه مختلف عنه .  
فلقد أصبح النصُّ فضاء لنصوص متعددة، تتلاقح ، وتتنازع التأثير ، والتمركز  
دون أن يكون أي منها أصلياً، لأن النصُّ هو شبكة ، أونسيج معقد من تراكم  
نصوص مضاعفة، أفرزتها ثقافات ، متداخلة ، ومتباينة قد دخلت مع بعضها  
البعض في لعبة محاكاة ، وسجال ، وحوار ، وهذه المتباينات إنما تتصافر في  
عقلية القارئ ، ومخياله، وليس في الكاتب الناسخ.

ويتكون الأدب في نظر (بارث) من خمس شيفرات هي:

١ - الشيفرة التأويلية، التي تعرض لغزية النص، وتثير السؤالين: ما هذا؟..  
ولماذا؟.. أي أن جانب السياق، ولغزيته هما قوام (الشيفرة التأويلية)، والقارئ  
يمسك بها عندما يبرز السؤالان: ما هذا؟. ولماذا؟

٢ - شيفرة التضمين، والتي تلخص الموضوعات التي تدور حول شخصية  
معينة. أي أن (الشيفرة التضمينية) هي التي تدور حول الشخصية، وتكشف عن  
مزايها.

٣ - شيفرة الأحداث، التي تكشف عن السلوكات.. فهي تشمل كل حدث في  
المسرودية، منذ بدايته حتى نهايته في نقطة حدث آخر؛ وعادة يكمل الأحداث  
بعضها بعضاً وتتشابك مع بعضها أيضاً ثم تستقل عن بعضها في نهاية  
المطاف .

٤ - الشيفرة الثقافية، التي تعرض معلومات اجتماعية، وعلمية عن أفكار، وقيم.  
أي أنها تشمل نظريات نظام المعرفة، والقيم التي يثيرها النص، وتتبدى حكمة  
لفظية، أو حقائق علمية.

٥ - الحقل الرمزي، حيث تتعدّد المعاني، وتصبح قابلة أن تنعكس  
كموضوعة.. وهو أي الفكرة،

أو الأفكار أو المفاهيم التي يقوم عليها المسرود. (٢٢)

وهذه (الشيفرات) ليست بمنزلة (النموذج)؛ وإنما هي أمثلة على (كلام) لا يملك أية لغة أولية؛ فهي كما يقول بارث : تخلق نوعاً من الشبكة، إنها تخلق موضعاً يمر النصُّ بكليته من خلاله.

وليس لهذه (الشيفرات) قيمة أدبية، وإنما هي تؤدي وظيفتها باعتبارها جزءاً من - الثقافة-؛ وفي هذه الحال، لا تعني (الكتابة) عن الواقع ربط كلمة بشيء، وإنما ربط الواقع بالنص؛ ولذلك يغدو (الواقع) نوعاً من النص، يتألف من شيفرات.

وبذلك يكون الأدب (تناصاً)، أو تبادلاً نصياً، يجسد ما هو قائم وراء حدوده من حقيقة، أو مؤلف، أو قارئ؛ الأمر الذي يبعد (الأدب) إلى مسافة شاسعة عن أية طريقة تمثيلية.

إن كل شيفرة لا تعدو كونها منظوراً من (الاقتباسات)، وربط نصٍ بنص؛ أما منطقها فهو منطق الأمر المنجز، والمقروء؛ و (التمثيل) يصبح هو نفسه نوعاً من الاقتباس، فلا تعود (الحقيقة) تمتلك مكانة واقعية ضمن النص الأدبي.

إن (الحقيقة) في نظر بارث هي مجرد سراب خادع، تخدمه إحدى هذه الشيفرات؛ وبذلك يبطل (النصُّ التعددي) الصورة التقليدية عن مؤلف حقيقي، يبعث برسالة حقيقية، إلى قارئ حقيقي .

يذهب بارث إلى أن (الحقيقة) أي رسم الواقع، هي المهمة الأبعد ما تكون عن مهمة الأدب في إبداعاته؛ وهي مجرد سراب خادع، تحدثه (شيفرة) من شفرات الأدب الخمس؛ وإنه عن طريق طرح أحجية، أو لنقل لغزية، وتأجيل حلها تقوم الشيفرة التأويلية بتنفيذ (ألعاب خفة) بارعة، تجعل من المعلومات المؤجلة شيئاً مرادفاً للحقيقة.

ويضيف (بارث) إن الفنان الواقعي لا يطرح الواقع أبداً باعتباره مصدراً لقوله، وإنما هو يرجعه إلى أبعد مسافة يمكن تتبعها، إلى شيء مكتوب سابقاً؛ وهناك يبرز (التناص)؛ أو أنه يرجعه أيضاً إلى (شيفرة مستقبلية)، تصير تتميز على امتدادها سلسلة من النسخ عن الواقع.

إن (الواقعية) بذلك تتألف ليس من نسخ الواقع، وإنما من نسخ النسخ المرسوم عن الواقع؛ وأما الشخصيات التي في المسرود، فهي مجرد مجموعة من السمات يتم توحيدها بصورة خرافية عن طريق تسميتها؛ في حين أن (الأنثى) التي تقارب (النص) هي في حد ذاتها تعددية، ومأخوذة من نصوص أخرى، وبالتالي من شيفرات، كود أو سنن أخرى لا متناهية؛ إنها بتعبير أدق مفقودة كما أن أصلها مفقود<sup>(٢٣)</sup>

وقد أضاف المفكر امبرتويكو<sup>(٢٤)</sup> أبعاداً جديدة وهامة لمفهوم التناص من خلال نظريته العامة التي منح فيها تلك المكانة الهامة للقارئ وفعل القراءة ؛ ولقد ركز أيكو على جملة من المفاهيم المركزية التي يمكننا أن نجعلها في الآتي :

#### ١ - مركزية التأويل في عملية القراءة .

وهو يعطي هنا للتأويل بعداً جذرياً في مسألة القراءة حيث يقول : "نحن نقرأ أكثر من نص واحد فيما نقرأ نصاً واحداً نقرأ نصاً لا نهائياً يمنح تضاعفه ، وأنضيفه من لا نهائية التأويل الذي لا يمكن تحديد بداياته، إنه يرافق الكتابة ، وهو يرافق القراءة ، وهو يرافق ذاته "ويضيف" التأويل هو العملية التي تنتج الكتابة وهو العملية التي تجعل القراءة ممكنة"<sup>(٢٥)</sup> .

#### ٢ - مركزية الإحالة باعتبارها نظام في عملية التأويل :

يركز أيكو على محورية الإحالة على أنها نظام تأويلي حيث يقول : "إن الإحالة هي مزدوجة في الأساس ، فبقدر ما هي جزء من الكتابة أو بالأحرى جزء من

أثناء الكتابة - ضمنى مبدئي ، فإنها كذلك تجد فاعليتها لكونها من جهة أخرى جزءاً تكميلياً ، واسترسالياً في عملية القراءة . الكتابة هي ولادة المزيد من الإحالات . القراءة ، حياتها . ونموها ، وتطورها ، وأيضاً موتها الشكلي . إذ لا يبدو على أى نحو تجيء ، ولكنها تظل كامنة في انتظار من يوقضها (فكرة / كلمة / إشارة ) " ؛ويقول إيكو: " فعندما يتم إنتاج نص ما لا لكي يقرأ قارئ بعينه ، بل لكي يتداوله مجموعة كبيرة من القراء ، فإن المؤلف يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته هو ، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثاً اجتماعياً " ويقول أيضاً: " يتبع التأويل مداراً واضحاً لحزمة النص إلى مصفوفة من الإحالات . ولكن ينشق مساره في أي لحظة ليصنع مداراً آخر لا يعود مركزه وحقل اشتغاله التصور أو المفهوم أو الصورة ، أو حتى الموضوع الذي يتوخى النص الارتكاز عليه واتخاذ قطباً لتجمع شتات رسالة قابلة للإيصال بل يصبح مركزه إحدى تلك الإحالات التي تستوطن القراءة وتفعيلها من الداخل ، إن عدداً من الإحالات قد يصبح بديلاً عن النص وارثاً له قادراً على أن يحتل حيزاً في العالم " (٢٦).

### ٣. مفهوم القاري المفارق :

ركز إيكو على أهمية القارئ المفارق للكاتب والمستقل بوعيه الثقافي الخاص عن مرادات الكاتب ومرامييه الظاهرة أو المضمرة ، حتى أنه سماه قارئاً مضاداً للكاتب حيث يقول : " القراءة المضادة للكاتب هي التي تقلب النص بحثاً عما خبأه في الهوت والثنايا ، والمنعرجات الصغيرة . بقصد أو بدونه ، فالكاتب ليس على الدوام واعٍ بالتأثيرات التي تمارسها عليه قراءات وتجارب سابقة. إن بعضها قد يكون قديماً ، ولكنه يجد طريقه إلى النص دون وعي الكاتب أو بوعي منه في شكل تلميحات ضمنية ، والقارئ غير معني باستظهار المرجعيات ، ومعرفة الخلفيات التي يحيل إليها النص . إنه معني أساساً بقراءته ،



وتجربته وهو ما يمكن أن يشكل مرجعيته الخاصة إزاء أي النصّ " . (٢٧)

#### ٤ - مفهوم النواة الشفافة للنص ( النص الفعلي ) :

يذهب أيكو إلى وجود نواة تكون بمثابة الجوهر الفرد الذي يحمل في طياته العناصر الجوهرية للنص من حيث هو ، وهذه العناصر قد تكون مفارقة لوعي الكاتب والقارئ معاً ، حيث يقول : "ما بين قصيدة الكاتب الضعيفة الإدراك وبين قصيدة القارئ هناك القصيدة الشفافة للنص التي تدحض كل تأويل هش " (٢٨).

ويقول إيكو: " ما بين خفايا التاريخ الخاص بإنتاج نص ما وبين قنوات قراءاته المقبلة يمثل النصّ في ذاته حضوراً مكثفاً أو هو بؤرة يجب أن ننشبت بها " (٢٩).

#### ٥ - مفهوم القارئ النموذجي :

ويعترف أيكو بأن الكاتب هو ( أفضل قارئ ممكن ) لنصه ، حيث يقول : "يبقى الكاتب الفعلي هو القارئ ( النموذجي ) لنصه " (٣٠).

بيد أنه يشترط أن لا يكون القارئ ذا ذاكرة ضعيفة وهنا يقول إيكو: " ولكن قد يكون أيضاً قارئاً ذا ذاكرة ضعيفة . هذا ما يجعل قارئاً ما يبدو أكثر حذقاً من الكاتب الفعلي " (٣١).

ويقول : " إن الكاتب يظل أفضل قارئ ممكن ، وأن العاب القراءة ليست سوى إعادة تنشيط لألا عيب الكتابة ، وإن الكاتب سيد الموقف مهما بلغت فطنة القراء " (٣٢).

التأويل المسبق للكاتب باعتباره قارئاً نموذجياً لنصه هو ما يمنح الكاتب القدرة على أن يعيش زمنين الأول ، أثناء الكتابة ، إنه الزمن الذي يتقمص فيه المؤلف

دوراً آخر مسندا تحولات الواقع في النصّ والثاني : أثناء القراءة وهو زمن يتقمص فيه المؤلف دوراً آخر هو القارئ .

فالكتابة باعتبارها مهمة يتم إنجازها بالنسبة للمؤلف ، و باعتبارها عملاً من المحتم أنها ستفصل عنه .

ومهما بلغت منهجيات القراءة والنقد من قدرة على التجريد سيبقى الكاتب هو الوحيد الناطق باسمه، وانه سيظل يقع توقيعه من الركاب اللامتناهي من الأسماء.

الكاتب كونه المرشح الأول عادة ليكون متوحد الكتابة، فالتأويل المسبق للكاتب باعتباره قارئاً نموذجياً لنصه، يجعله ضليعاً في لعبة الإحاطة بتجليات كلماته في المستقبل، أن سيكون بإمكانه مقارنة الأثر المعنوي، الذي يمكن لنصه أن يؤديه في المستقبل .

النسقية صفة الكتابة، ولكن القراءة لا تتحقق إلا بفك الترابطات واستظهار الهوت الصغيرة التي يمكن تحديدها خارج قصدية المؤلف، بما في ذلك المغالطات القصدية التي تجعل النصّ ممكن القراءة، لكونه ممكن التحول على مادة لعب تأويلي يبدأ من الذات ( القارئ ) ليعيد صوغ صورة العالم في النصّ بل إن هذه الإمكانية إمكانية محاذاة المؤلف هي جزء أصيل مما يجعل القراءة ممكنة، أي مما يجعل المؤلف مقبول التوارى خلف النصّ. (٣٣) .

## ٦. مفهوم المؤلف الثاني :

المؤول الثاني عند إيكو " عبارة عن قارئ نموذجي متمكن ، وله رصيد معرفي ثري ، وخبرات قرائية متنوعة . تمكن كلها من استنطاق النصّ ثم محاورته محاورة محجية الأمر الذي يجعله في نظر - إيكو - جزءاً من النصّ ، وهذا ما يجعل نظرية التلقي عنده نظرية النصّ؛ وفي هذا الإطار نجد - إيكو - يذهب إلى أن النصّ أداة متخيلة لإنتاج قارئه المثالي الذي يستطع بمعارفه

استتطاق شفرات النصّ ومناقشة فرضياته" (٣٤) .

#### ٧- مفهوم الإطلاقية المرجعية للنص :

يرى أيكو أن لامرجعية محددة يمكنها إدعاء الهيمنة على النصّ والتحكم في إمكانات قراءته على الإطلاق يقول : " النصّ نسيج متداخل من مرجعيات أكثر تداخلاً ، لأن هذه المرجعيات تعود بدورها على نصوص أقدم مارست لعبة التشكل والتناسج من مرجعيات أكثر تقدماً " (٣٥) .

#### ٨- مفهوم النص المنفتح :

وهو هنا يدعو إلى تحطيم الوهم بالسيادة المتعالية للنص من حيث يظن بوجوده ممكنًا نسبيًا يمكن مجاراته أو القبض عليه حيث يقول : " لا نص - أصلاً هناك - بل فكرة نص إزلية ، تتشد الاكتمال دون أن تنتزل في نص محدد نص كامل ، يمكننا البدء بنوع من لاهوت النص ، غير المتصل باللاهوت ، وبالأحرى غير المكتفي به ، حيث يمكننا من الميتافيزيقيا الباردة التي بإمكانها أن تشغل الكتابة بحزم من الإحالات الاسترجاعية ، لا بدّ من امتلاك تصور فلسفي ما عن النص لتأويل التأويل لكي نكون قادرين على ملء الفجوة بين النص ذلك الافتراضي الكامن المنبث في عمق نص جديد وبين هذا الأخير " ف "ما أن يبدأ النص ينكتب حتى يكون قد اختار نقطة ما لبدء تناسجة نقطة محتملة " ويقول أيضاً " النص بهذا المعنى .. هو مقارنة الأسئلة الكبرى غير المجابة والتي قدم اللاهوت مظهرها المباشر بحصر مواجهات الإحالة في محطات ثلاث : الميلاد باعتباره بداية هذا المجال من طقوس وشعائر وآدأت وأخيراً البحث باعتبارها نتيجاً لذلك المسار " (٣٦) .

#### ٩ - مفهوم الموضوع :

وهو موضوع مأخوذ من اللسانيات وهو بالنسبة لأيكو أداة ميتا - نصية أو

"خطاطة افتراضية" أو فرضية مشتركة بينها القارئ، وعليها يرتكز هذا الأخير في تحيينه للنص ... وتضطلع القراءة بالبناء المتتابع لمجموعة من المواضيع المختلفة التي تتغير بقدر ما يسميه إيكو الوضع الكلي للسرد أي بقدر ما تتأكد أو تتعارض التخمينات التي يصوغها القارئ المشارك. (٣٧)

#### ١٠ - مفهوم العالم الممكن :

وهو مجموعة العوالم الممكنة التي يبينها القارئ في ذهنه عند قراءة النص، وذلك عندما يتخيل القارئ عالماً أو عوالم يفترض أنها تتطابق مع عالم السرد التي تتخيل فيه الشخصية بدورها عاملاً يفترض أنه يتطابق مع مختلف الرغبات والأمنيات والانتظارات التي تدفع مختلف أفراد الطاقم الحكائي إلى العمل .

ومفهوم العالم الممكن إذن ضروري للحديث عن تكهنات القارئ كما يقول إيكو: وهذا الممكن ليس مفهوماً فارغاً بل هو مفهوم ممتلئ ومؤث (عبارة إيكو) ، وباعتباره كذلك فهو يعمل في ثلاثة مستويات مختلفة :

١- أداة ضرورية للقارئ الكفء .

٢- هو يسكن داخل النص نفسه .

٣- هو يضم ويوجه السلوك الافتراضي للشخصيات . (٣٨)

فالعالم الممكن، كما يتصوره إيكو، عالم ثقافي مشكل من معطيات موسوعية، أي ذلك العالم الذي نعرفه من خلال مجموعة من الصور هي عوامل إبستيمية يقصى بعضها بعضاً، و مجموع صور العالم المتعين يشكل موسوعة هذا العالم الكبرى و الكاملة بالقوة (٣٩).

أما ( تودوروف ) فإنه يبدأ مقالته عن (النص) في مؤلفه: - القاموس الموسوعي لعلوم اللغة-، بقوله: تبدأ الألسنية بحثها بدراسة (الجملة)، ولكن مفهوم النص لا

يقف على نفس المستوى الذي يقف عليه مفهوم الجملة، أو القضية، أو التركيب؛ وكذلك هو متميز عن الفقرة التي هي وحدة منظمة من عدة جمل؛ ثم يقول: "النص) يمكن أن يكون جملةً، كما يمكن أن يكون كتاباً بكامله، وإن تعريف النصّ يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصتان اللتان تميزانه، فهو يؤلف نظاماً خاصاً به، لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتمُّ به تركيب الجمل، ولكن أن نضعه في علاقة معه، هي علاقة اقتران، وتشابه" ثم يضيف: " (النص) نظامٌ جاف، أو تضميني، وذلك لأنه نظام ثان بالنسبة إلى نظام أساسي للدلالة، فنحن حين نحلل (الجملة) نميز بين مقومات صوتية، وتركيبية، ودلالية، وكذلك نحن نميز مثلها في (النص)، دون أن تكون من نفس المستوى"<sup>(٤٠)</sup>، أي لا يكون لهذه المقومات المختلفة نفس القيمة في تحليل النصّ، إذ سيترتب عليها أنماط من التحليلات متباينة.

ففيما يخص (النص) فهناك مظاهر، أو وجوه، صوتية، وتركيبية، ودلالية، ولكل مظهر منها (إشكاليته).

كما يوجد في النصّ (المظهر اللفظي)، وهو مؤلف من العناصر الصوتية، والقاعدية التي تؤلف جمل النص، ثم (المظهر التركيبي)، الذي يمكن تبيينه ليس بالرجوع إلى قواعد تأليف الجمل، وإنما بالرجوع إلى العلاقات التي بين الوحدات النصية، أي الجمل، ومجموعات الجمل، و أخيراً (المظهر الدلالي)، الذي هو نتاج معقّد للمضمون الدلالي الذي توحى به هذه العناصر، والوحدات.

ثم يتحدّث تودوروف عن المظهر اللفظي في (تحليل الخطاب) عند هاريس ومريديه، ثم يتحدّث عن المظهر الدلالي في (تحليل القضايا) عند ديبوا... ثم يقول : إنه ظهر في الفترة الحديثة في فرنسا باحثون يمارسون (تحليل النص) من (منظور إعلامي)، مثل كريستيفا، وبارث وغيرهما، يحاولون بذلك إنضاج نظرية عامة للنص.. حيث يأخذ مفهوم النصّ عندهم معنى خاصاً، ولا يعود

ينطبق على مجموعة منظمة من الجمل ؛ ثم في نهاية قاموسه، ينشر تودوروف مقالين لفرانسوا فال عن آراء كريستيفا في ذلك . (٤١)

ان مصطلح التناص يعادل مصطلح الحوارية، لأن جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر يراها علاقات تناص و قد أعطاه تسمية جديدة هي التناص اعتماداً على اقتراح جوليا كريستيفا على أن كل علاقة بين ملفوظين تعد تناصاً، فكل نتائج يحاور أحدهما الآخر تربطهما علاقات حوارية إلا أن مفهوم التناص عنده أكثر شمولية، ويقر بأنه لامناص منه إذ يقول: " ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص فكل نصية هي تداخل بنص ويقول إن التناص ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة وإنه تمثل للغة " (٤٢)

أما لوران جيني فيري أن التناص بمثابة خاصية للنص وأن المطلوب هو عدم تضيق النقطة المركزية وأن الدلالة شيء ملازم فالنص الأدبي يستمد وظيفته من علاقة مزدوجة، تشده إلى النصوص الأدبية الأخرى السابقة له، وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعبيرات الشفهية، ويرى أنه يكفي أن نوسع العلاقة، بحيث تشمل أنساقاً رمزية غير لفظية (الموسيقى والرسم والسينما مثلاً)، ويقترح إعادة تعريف التناص ليقول : إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص، يقوم بها نص مركزي، يحتفظ بريادة وقيادة المعني، فالتناص عنده عملية صهر نصوص في بؤرة مركزية، أو ما تسمى بالبؤرة المزدوجة، هذه البؤرة تخص النص الجديد المتناص، وعندئذ تصبح تابعة له، لأنها جزء منه وفي هذه الحالة لا تصبح العملية مجرد إحالة إلى نصوص أخرى فحسب، بل العملية تصبح غاية في التعقيد، بسبب تحويل وتمثيل النصوص المتموضعة في نسيج هذه البؤرة، التي يصعب معها الإرجاع والإحالة، ويكمن جوهر التناص من وجهة نظره في "عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تناصي"، ويعرف المتناص بأنه النص الذي يتشرب تعددية من النصوص مع بقاءه مركزاً. (٤٣)



ويصنف حالات لعمل التناص كما يلي؛ التحرير، الخطية:، الترصيع، و في مجال تفاعل النصوص نفسه فقد ركز على ستة أنماط: التشويش والإضمار أو القطع و التضخيم أو التوسع و المبالغة القلب أو العكس:و تغيير مستوى المعنى<sup>(٤٤)</sup>

أمّا مارك أنجينو فيعرض في دراسته " مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد " ، لتاريخ مصطلح التناص، فيشير إلى مصطلحات: التناص، وتداخل النص و التناصية وغيرها . ويقول: التناص هو "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص، تناصا" ويقول " إن كلمة التناص ستهاجر إلى كل مكان تقريبا"<sup>(٤٥)</sup>.

ويكتب فيليب سولرس فيقول : "إن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا وتكثيفا ونقلاً وتعميقا".<sup>(٤٦)</sup>

أمّا الناقد ( بول زمطور) وهو من المهتمين بمصطلح التناص، فقد ركز في بحثه على عنصري التذكر والمرجعيات النصية، فهو يرى أنها هي التي تنتج النص، حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص.

فالنص هو نقطة التقاء نصوص أخرى، فكل ما في الذاكرة من الماضي، أو الحاضر كامن في ذهن أو في لا وعي الأديب، وهذه كلها تسهم في تشكيل النص الجديد.<sup>(٤٧)</sup>

و إلى قريب من هذا التصور يذهب ميخائيل ريفاتير، فهو يرى أن مرجعيات النص هي نصوص أخرى، والنصية مركزها التناص<sup>(٤٨)</sup>.

وفي آخر أعماله عن الأسلوبية تبنى صيغة التناص، واستعملها مرتبة من مراتب التأويل، فهو يذهب إلى أن التناص منتج للتداول، بينما القراءة الخطية لا تنتج سوي المعنى، ولما كانت هذه القراءة تتم على ضوء مرجعيات كثيرة للنص

، ويحاول ريفاتير التمييز بين التناص والتداخل النصي فيقول: "التناص هو مجموعة من النصوص التي تجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته مجموعة من النصوص التي نخزنها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين".<sup>(٩)</sup>

أما جيرار جينيت في كتابه أطراس فقد فحاول تحويل هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقه يقول: "إن موضوع الشاعرية هو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى" و يقول: "ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص وهو مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. وإن من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، و صيغ التعبير، والأجناس الأدبية"<sup>(١٠)</sup>

فالتناص عنده هو حضور نص في نص غيره. ويدخل في ذلك الاقتباس والتضمين والإشارة و التعلق النصي، ويشير إلى أي علاقة نصية، تربط نصاً لاحقاً بنص سابق ويعنون لكتابه ليدل على إمكان وضع نص علي نص آخر لم يمح تماماً، فيسميه الطرس، و الطرس في اللغة العربية هو الصحيفة عموماً، وتخصيصاً الصحيفة التي مُحِيت ثم كُتبت. ومن هذا المنطلق يمضي في دراسة التعلق النصي ما بين نص لاحق ونص سابق، ويتعمق في الدراسة التفصيلية بما يتيح له صياغة تصنيفات شكلية لأنواع هذا التعلق.

إن المهتمين من الحداثيين بالتناص ينظرون إلى النص على أنه شيء غير مستقل، وغير موحد، بل هو مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، نسق لغته، ونحوه، ومفرداته، وبلاغته، تجر كلها معها شظايا وأجزاء متنوعة من التاريخ، حتى إن النص ليشبه مركز توزيع ثقافي، ولذا فإنه من الصعب الركون إلى العيش ثقافياً - تحت مظلة التناص - مع

الفوضى الكاملة التي تربط التفسير بأفق انتظار كل قارئ على حدة، ما دام القراء يشكلون درجات متباينة، وأشكالاً مختلفة ومتحولة وغير منضبطة حتى داخل نظرية التلقي التي حدد معالمها إزير Iser و يوس .  
(٥١)

وهكذا فالنص سيبقى دائما غير قابل للسكون، أو الموت، أو الانغلاق، أو التتميط، ولا المأسسة المرجعية، ولا للأبوة الفكرية، أو الفلسفية، أو البيانية، ولا المحدودية.

## الهوامش :

- (١) سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ، القاهرة ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ص ١٧ .
- (٢) انظر نفس المصدر ١٧ .
- (٣) انظر ميخائيل باختين : شعرية دوستوفسكي ، المغرب ، منشورات توبقال ، (د.ط) ، ١٩٨٦ ، ترجمة جميل نصيف التكريتي .
- (٤) انظر محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٠ ، ص ١٨٣ - ١٨٥ .
- (٥) تس تيان تودوروف : ميخائيل باختين المبدأ الحوارية ، عمان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٩١ ، تر فخري صالح ص ١٢١ - ١٤٤ .
- (٦) السعيد بوطاجين " وفاة الرجل الميت " ، منشورات الاختلاف ، ط ١ ، ص ٦٥ .
- (٧) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي النص السياق ، ط الثانية ٢٠٠١ ، المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء - المغرب ، ص ١٩ .
- (٨) أنظر جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، منشورات توبقال ، المحمدية المغرب ، ١٩٩١ من ١٣ - ١٤ .
- وانظر : جوليا كريستيفا ، كتاب آفاق تناصية ، المفهوم والمنظور ، ترجمة محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٨ ، ص ٣٧ .
- (٩) نفسه ، ص ٤٢ .
- (١٠) شربل داغر : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلة فصول ، م ١٦ ، ع ١ ، ١٩٩٧ ، ص ١٢٨ .

- (١١) مارك انجينو ، في اصول الخطاب النقدي الجديد، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٧، تر احمد المديني، ص ١٠٣.
- (١٢) ليون سمويل: التناصية والنقد الجديد ، السعودية ، مجلة علامات في النقد ، جدة ، ع ايلول ١٩٩٦ ترجمة وائل بركات ص ٢٣٦.
- (١٣) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي مصدر سابق، ص ٢٢.
- (١٤) الطر منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية - دمشق، نشر اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، ١٩٩١ ، ص ١٣٧. وكتاب: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص - مجلة عالم المعرفة، آب ١٩٩٢ - ص ٢٢٩.
- (١٥) رولان بارت : لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ١٩٨٨، ص ٦٢.
- (١٦) أنظر رولان بارت، لذة النص، ص ٤٠ .
- (١٧) رولان بارت: التحليل النصي، الرباط، منشورات الزمن، ط ١، يناير ٢٠٠١م ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي، سلسلة (ضفاف)، ع ٢، ص: ١٤.
- (١٨) رولان بارت ، كتاب آفاق تناصية ، المفهوم والمنظور، لقاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، تر محمد خير البقاعي ، ١٩٩٨ ، ص ٤٢-٤٣.
- (١٩) نفسه ، ص ١٨.
- (٢٠) كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٤١. و مارك انجينو ، في اصول الخطاب النقدي الجديد ، مصدر سابق، ص ١٠٥.
- (٢١) انظر إبراهيم نصر الله ، حطب أخضر، دار الشروق ، عمان، ١٩٩١، ص ١٥٩-١٦٠ .

(٢٢) انظر شولز، البنيوية في الأدب، تر حنا عبود، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤، ص ١٧٤، وانظر حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة. والنقد الأسطوري - دراسة - من منشورات اتحاد الكتاب العرب. ١٩٩٩ ص ١٩٠. وانظر عدنان بن ذريل النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000 موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت [www.awu-dam.com](http://www.awu-dam.com)

(٢٣) انظر رولان بارت. ت. تودوروف. ر. ماهيو. ف. هالين. ف. شوپرويجن. م. اوتن، كتاب نظريات القراءة من البنيوية الى جمالية التلقي، سورية. اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٣، تر، د عبد الرحمن بو علي.. ص ١١٣. و انظر عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية، مصدر سابق ص ٨٥.

(٢٤) وهو ناقد أدبي، روائي، استاذ لعلم السيميوطيقا (= العلامات)

(٢٥) أمبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، ٢٠٠٠، تر: سعيد بنلراد، ص ٨٥ - ٨٦.

(٢٦) أمبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص ٨٥ - ٨٦.

(٢٧) نفسه، ص ٨٥ - ٨٦

(٢٨) نفسه ص ١٠٠.

(٢٩) نفسه ص ١١١.

(٣٠) أمبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ص ١٠٠.

(٣١) نفسه.

(٣٢) ج. هيوسلقرمان، نصيات بين الهيرمنوطيقا والتفكيكية، المركز الثقافي العربي بيروت، ط ١، ١-١-٢٠٠١، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح. ص ٥٣.

(٣٣) انظر نصيات بين الهيرمنوطيقا والتفكيكية ص ٥٣



- (٣٤) المصدر نفسه ص ٦٢ .
- (٣٥) المصدر نفسه .
- (٣٦) نصيات بين الهيرمنوطيقا والتفكيكية ، ص ٩٣ .
- (٣٧) انظر نظريات القراءة من البنيوية الى جمالية التلقي ، مصدر سابق، ص ١٥٧ .
- (٣٨) انظر نظريات القراءة من البنيوية الى جمالية التلقي ، ص ١٥٨ - ١٥٩ وانظر عبد العزيز السراج : افتتاح النص وحدود التأويل - امبرتو إيكو نموذجاً - 22/01/2007 .
- (٣٩) انظر أمبرطو إيكو وسيميولوجية التأويل
- http://mountassib.maktoobblog.com/?post= ١٠٢١ .
- (٤٠) القاموس الموسوعي لعلوم اللغة، لديكرو وتودوروف، باريز، سنة ١٩٧٢ - ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .
- (٤١) انظر المصدر السابق ، ص ٤٤٣ - ٤٥٣ .
- (٤٢) تيس تيان تودوروف ، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية مصدر سابق ص ١٢٤ .
- (٤٣) انظر كاظم جهاد : ادنيس منتحلا ، مكتبة مدبولي ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٤٣ - ٤٨ .
- (٤٤) انظر المصدر نفسه ، ص ٥٣ - ٥٧ .
- (٤٥) مارك أنجينو : في اصول الخطاب النقدي الجديد ، مصدر سابق، ص ١٠٥ .
- (٤٦) نفسه، ص ١٠٥ .
- (٤٧) انظر مارك أنجينو : في اصول الخطاب النقدي الجديد ، مصدر سابق، ص ٧٦ .
- (٤٧) انظر المصدر نفسه ص ١١٠ .
- (٤٩) ميخائيل ريفاتير : جريدة (الزمان) ع ١٨٨٥ - ٢٠٠٤ - ٨ - ١٢ .

(٥٠) جرار جينيت مدخل الى جامع النص، تر: عبد الرحمن ايوب، دار توفال  
ط٢، المغرب، ١٩٨٦ ص ٣١ .

(٥١) انظر عبد العزيز حمودة: المرايا المُحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. سلسلة  
عالم المعرفة، ع ٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة  
١٤١٨هـ/ أبريل ١٩٩٨م ، ص: ٣٦٩.